

Urbane Vorstellungswelten in der zeitgenössischen Kunst Kambodschas Urban Imaginaries in Cambodian Contemporary Art

– Pamela N. Corey

„Ganz einfach ich, ein kleiner Einwohner Phnom Penhs, ein unbedeutender Sekretär, verloren in einer winzigen Firma, die wiederum unter hunderten anderen verloren war. Und das Unsichtbare, auch das war ich; dieser große Schatz, der tief in mir verborgen war, dieses Ideal in mir gebar fantastische Visionen.“

– Soth Polin, *Communicate, They Say*.¹

Der moderne Mensch gilt in vielen Theorien als ein Produkt der Urbanität. In den postkolonialen Staaten der Region Südostasien war seine Subjektivität geprägt durch radikale Umwälzungen der politischen Herrschaft, durch rasante Industrialisierung und Globalisierung sowie durch Veränderungen der soziokulturellen Normen und Ausdrucksformen. Die verbitterten Protagonisten der Geschichten des im Exil lebenden kambodschanischen

“Quite simply me, a Little Phnom Penher, insignificant secretary, lost in a miniscule business, which was itself lost among hundreds of others. And the invisible, that was me too; it was this great treasure lodged in my very depths, this ideal in me that gave birth to fabulous visions.”

– Soth Polin, *Communicate, They Say*.¹

The modern subject has been largely theorized as a product of the urban condition. In the postcolonial states of the Global South, this subjectivity has been informed by radical shifts in forms of political sovereignty, rapid processes of industrialization and globalization, and changes in socio-cultural norms and forms of expression. In the stories of exiled Cambodian novelist Soth Polin, his embittered protagonists speak about these circumstances, which are characterized more often by disorderly development than by sweeping progress. As such, the phenomenon of urbanization has served as a catalyst for radical and critical modes of creative innovation and artistic expression throughout history. Whether it was the painters of modern life in late nineteenth-century France, who sought to produce new ways of looking at the built environment of Paris and its denizens, or artists in late twentieth-century China, whose urban interventions caught the attention of the contemporary art world, this model seems to have repeated itself time and time again.²

The question at the moment is how this paradigm has manifested itself in the contemporary visual arts of Cambodia, given that the topics of urban

1. Soth Polin, Christophe Macquet und Jean Toyama, *Communicate, They Say*, in: *Manoa* 16:1 (2004), S. 1. Der 1943 geborene Soth Polin ist ein produktiver Belletristik- und Sachbuchautor sowie Gründer der Zeitung und des gleichnamigen Verlags Nokor Thom. Seine vom Existentialismus und vom Buddhismus beeinflusste Literatur enthielt häufig versteckte oder offene politische Kritik. Aus politischen Gründen verließ er 1974 Kambodscha, lebte zunächst im Exil in Frankreich und zog später nach Long Beach, Kalifornien.

2. Ich verweise hier auf Charles Baudelaire's vielzitierten Essay *Der Maler des modernen Lebens*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 5 (München: Hanser, 1989), S. 213–228; sowie auf T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York: Knopf, 1985). Zu den Interventionen in der zeitgenössischen chinesischen Kunst vgl. Francesca del Lago, *Space and*

1. Soth Polin, Christophe Macquet, and Jean Toyama, *Communicate, They Say*, *Manoa* 16:1 (2004): 1. Born in 1943, Soth Polin was a prolific writer of fiction and non-fiction, and was the founder of the newspaper and publishing house Nokor Thom. His fictional writing was influenced by ideas in existentialism and Buddhism, and often contained veiled or open political critique. In 1974 he left Cambodia for political reasons and lived in exile first in France, and then in Long Beach, California.

2. Here I refer to Baudelaire's oft-cited essay, *The Painter of Modern Life*, in: Charles Baudelaire and Jonathan Mayne, *The Painter of Modern Life: And Other Essays* (London: Phaidon, 1964), along with T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York: Knopf, 1985). For more information on urban interventions in Chinese contemporary art see Francesca del Lago, *Space and Public: Site Specificity in Beijing, Art*

Romanautors Soth Polin bringen diese Verhältnisse, die sich zumeist eher als chaotische Entwicklungen denn als allseitiger Fortschritt darstellen, zur Sprache. Indes hat das Phänomen der Urbanisierung im Verlauf der Geschichte zu radikalen und kritischen Formen der kreativen Innovation und des künstlerischen Ausdrucks geführt. Seien es die Maler des modernen Lebens im Frankreich des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, welche neue Perspektiven auf die gebaute Umwelt in Paris und deren Bewohner gewinnen wollten oder seien es die chinesischen Künstler/innen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, deren urbane Interventionen die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Kunstwelt erregt haben – immer wieder scheint sich dieses Modell wiederholt zu haben.²

Damit stellt sich nun die Frage, wie dieses Paradigma sich in der zeitgenössischen bildenden Kunst Kambodschas geäußert hat, insbesondere angesichts der Tatsache, dass das Thema des urbanen Wandels sowie die Konflikte um das „Recht auf die Stadt“ in den letzten zehn Jahren deutlich an Brisanz gewonnen haben.³ Aus kunsthistorischer Perspektive ist das „Zeitgenössische“ ein relativ neues und noch immer kontroverses Feld, vor allem wenn es um die Frage geht, wann und was in Regionen, die als Peripherie der euro-amerikanischen Kunstwelt gelten, als zeitgenössische Kunst betrachtet wird.⁴ Versucht man diesen Begriff von einem relativ unmittelbaren Standpunkt aus zu fassen, nämlich aus der Perspektive der Künstler/innen und ihres Selbstverständnisses, dann existierten in Kambodscha verschiedene Definitionen der zeitgenössischen Kunst, die in den vergange-

change and clashes “over the right to the city” have become increasingly hot topics in the last decade.³ In relation to art history, the “contemporary” is a relatively recent and still contentious field, particularly in regards to when and what is perceived as contemporary art in places considered peripheral to the Euro-American art world.⁴ If one tries to understand this concept from a relatively straightforward approach, that is, from the point of view of the artists and how they identify themselves, then in the context of Cambodia, contemporary art has undergone various definitions as it has been espoused by different generations of artists over the last twenty years. However, what has remained a constant throughout these shifts in visual production is what appears to be the universal artistic project of envisioning and recreating the city. From each of these generations of Cambodian artists we are given particular images of the city, from pictorial representations to embodied engagements, in projects that range from the painterly, the documentary, to the performative.

For most of the artists trained at the Royal University of Fine Arts (RUFA) and abroad during changes in regime from the People's Republic of Kampuchea (1979–1989), the State of Cambodia (1989–1993), and finally the Kingdom of Cambodia (1993–present), the contemporary conveyed a particular sensibility of freedom and artistic choice expressed through what were typically more traditional media. Yet, as could be seen in Reyum Institute of Arts and Culture's *Visions of the Future* (2002) – the first exhibition to inaugurate this particular group as representing Cambodian con-

Public. Site Specificity in Beijing, in: *Art Journal* 59 (Frühling 2000), S. 74–87; sowie Robin Visser, *Cities Surround the Countryside. Urban Aesthetics in Post-Socialist China* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

3. Die Formulierung des *Rechts auf die Stadt* übernehme ich von David Harvey, *The Right to the City*, in: *New Left Review* 53 (September–Oktober 2008), S. 23–40.

4. Vgl. etwa Rashad Araeen u.a., *An Expanded Questionnaire on The Contemporary*, in: *Asia Art Archive Fieldnotes* 1 (2012), S. 11–90; dieser Fragenkatalog entstand als Antwort auf Hal Foster u.a., *Questionnaire on the Contemporary*, in: *October* 130 (Herbst 2009), S. 3–124.

Journal 59 (Spring 2000): 74–87, and Robin Visser, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetics in Post-Socialist China* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

3. The right to the city is a phrase borrowed from David Harvey, *The Right to the City*, *New Left Review* 53 (September–October 2008): 23–40.

4. See, for example, Rashad Araeen, et al., *An Expanded Questionnaire on The Contemporary*, *Asia Art Archive Fieldnotes* 1 (2012): 11–90, produced in response to Hal Foster et al., *Questionnaire on the Contemporary*, *October* 130 (Fall 2009): 3–124.

nen zwanzig Jahren von mehreren Künstlergenerationen vertreten wurden. Eine Konstante bei all diesen Wendungen in der künstlerischen Produktion war jedoch das offenbar universelle künstlerische Projekt der Vorstellung und Nachbildung der Stadt. Jede dieser Generationen kambodschanischer Künstler/innen vermittelt uns ein bestimmtes Bild der Stadt, von figürlichen Darstellungen zu körperlichen Praktiken in Projekten, die vom Malerischen über das Dokumentarische bis zum Performativen reichen.

Für die meisten Künstler/innen, die unter den wechselnden Regimes – von der Volksrepublik Kampuchea (1979–1989), dem Staat Kambodscha (1989–1993) bis zum Königreich Kambodscha (1993–heute) – an der Royal University of Fine Arts (RUFA) und im Ausland studierten, vermittelte das Zeitgenössische ein bestimmtes Gefühl von Freiheit und künstlerischer Wahlmöglichkeit, das zumeist in eher traditionellen Medien zum Ausdruck gebracht wurde. Wie jedoch in der Ausstellung *Visions of the Future* (2002) an dem Reyum Institute of Arts and Culture festzustellen war – der ersten Ausstellung, in der diese Gruppe die zeitgenössische kambodschanische Kunst repräsentieren sollte –, zeigte sich diese Vorstellung vom Zeitgenössischen am deutlichsten darin, dass die Künstler/innen das Hier und Jetzt als Thema wählten, sich also mit dem beschäftigten, was zeitlich wie räumlich am nächsten lag.⁵ Diejenigen, die an Kunsthochschulen im „Ostblock“ studiert hatten – etwa in Ungarn, der Ukraine oder Bulgarien –, erhielten durch eine gewisse, im Rahmen ihrer Ausbildung im „Westen“ geprägte Subjektivität die Möglichkeit, mit Medien zu arbeiten, die damals neu für Kambod-

temporary art – the choice of subject matter that was most revealing of this contemporary sensibility was the here and the now, in terms of portraying what was closest in proximity in terms of time and space.⁵ For those who studied in art academies in the Soviet-Eastern bloc – in countries like Hungary, Ukraine, and Bulgaria – a certain subjectivity framed by their education in “the West” provided them with the means to explore media forms new to Cambodia at the time, such as the assemblages of Suos Sodavy (b. 1955).⁶ Other artists, like RUFA-trained Hen Sophal (b. 1958), continued to use figurative painting to comment on the sombre conditions of urban life in post-Democratic Kampuchea.⁷

It wasn't until the late 2000s that the new media forms typically associated with contemporary art, such as mixed media, installation, and performance art, became more familiar sights in the city's exhibitions as a younger generation of artists took to experimentation. The bamboo and rattan abstract sculptural forms of Cambodian-American artist Pich Sopheap (b. 1971) introduced a type of modernist aesthetic to the Cambodian contemporary art community in a visual paradigm shift reminiscent of the modernism of the New Khmer Architecture movement of the 1950s and 1960s (figure 1). Svay Ken's (1933–2008) paintings of the mundane and the autobiographical were embraced for their raw appeal and their elevation of what might be considered urban vernacular objects (figure 2). The found-object sculptures of Meas Sokhorn (b. 1977), wrought from the detritus of development in the city, reveal a preoccupation with recycling

5. Anlässlich der Entscheidung, Kambodscha in die 1. Fukuoka Art Triennale in Japan aufzunehmen, baten die amerikanische Kunsthistorikerin Ingrid Muan (1964–2005) und der in Kambodscha geborene Kunsthistoriker Ly Daravuth zahlreiche Künstler/innen, Arbeiten über das Thema der Triennale, Kommunikation, zu produzieren. Die Kunstwerke wurde im Dezember 1998 im Eingangsbereich eines Internetcafés im Zentrum Phnom Penhs ausgestellt, ein Raum, der ursprünglich *Situations* hieß. Bald darauf erweiterte er sich zum Reyum Institute of Arts and Culture, einer gemeinnützigen, regierungsunabhängigen Organisation, die sich der Recherche, der Ausbildung und der Dokumentation kambodschanischer Kunst und Kultur widmet sowie als wichtiger Ausstellungsort und Treffpunkt für bildende Künstler/innen dient.

scha waren, wie etwa die Assemblagen von Suos Sodavy (geb. 1955).⁶ Andere Künstler/innen, wie der RUFA-Absolvent Hen Sophal (geb. 1958), nutzten für ihre Kommentare zu den tristen Verhältnissen des städtischen Lebens im postdemokratischen Kampuchea weiterhin figurative Malerei.⁷

Erst in den späten 2000er Jahren sah man die üblicherweise mit zeitgenössischer Kunst assoziierten neuen Medienformen, wie etwa Mischtechniken, Installationen und Performances, häufiger in den Ausstellungen der Stadt, als eine jüngere Generation von Künstler/innen zu experimentieren begann. Mit seinen abstrakten skulpturalen Formen aus Bambus und Rattan trug der kambodschanisch-amerikanische Künstler Sopheap Pich (geb. 1971) – in einem visuellen Paradigmenwechsel, der an den Modernismus der Bewegung der Neuen Khmer-Architektur in den 1950er und 1960er Jahren erinnerte – eine modernistische Ästhetik in die zeitgenössische kambodschanische Kunstwelt (Abb. 1). Svay Kens (1933–2008) Gemälde alltäglicher und autobiografischer Begebenheiten wurden wegen ihrer rohen Anmutung und der Erhöhung dessen, was man als urbane Alltagsgegenstände auffassen könnte, geschätzt (Abb. 2). Die Skulpturen aus gefundenen Objekten, die Meas Sokhorn (geb. 1977) aus dem Abfall der Entwicklung in der Stadt anfertigt, lassen seine Beschäftigung mit Recycling und Wiederverwertung dieser urbanen Artefakte erkennen (Abb. 3). In Zeichnungen und Radierungen verwandelt Kong Vollaak (geb. 1983) Körper in Gebäude, was auf seine ambivalente Haltung gegenüber dem Strukturwandel in Phnom Penh und dessen Auswirkungen auf die Bewohner der Stadt hinweist (Abb. 4).

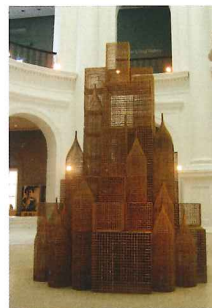


Abb. 1 | Figure 1
Sopheap Pich, *Verbindung* | *Compound*, 2011, Bambus, Rattan, Sperrholz, Metall-draht | bamboo, rattan, plywood, and metal wire, 450 x 340 x 320 cm, Installationsansicht im | View of installation at National Museum of Singapore, Singapore Biennale 2011



Abb. 2 | Figure 2
Svay Ken, aus der Serie *Dinge* | *Things* series, 2007, Installationsansicht im | Installation view at Java Café

Svay Ken, *Schaltplatte* | *Circuit Board*, Öl auf Leinwand | oil on canvas, 2005



Abb. 3 | Figure 3
Meas Sokhorn, *Vielseitigkeit* | *Multi-Skill*, 2011, Helm, Motorradspiegel, Nummernschild, Kleiderbügel und Draht | helmet, motorbike mirrors, license plate, clothes hanger and wire, 22 x 28 x 45 cm

and recuperation of these urban artefacts (figure 3). Kong Vollaak (b. 1983) renders bodies into buildings through graphic drawings and etchings, revealing an ambivalent attitude towards the nature of Phnom Penh's structural changes and their effects on the city's subjects (figure 4).

In recent years, one could argue that the medium of photography has launched a new critical and more radicalized engagement with the

6. Vgl. *Visions of the Future. An Exhibition of Contemporary Cambodian Art*, online unter: http://www.reyum.org/exhibitions/exhibit13/exhibit_photo_gallery.html#A (11. Dezember 2012)

7. Vgl. *Visual Arts Open 9–31/12/2005* (Phnom Penh: Visual Arts Open, 2005), S. 15

8. Eine umfassende Studie über die Systeme künstlerischer Ausbildung und die Entwicklung der modernen Kunst im Kambodscha des 20. Jahrhunderts bietet Ingrid Muan, *Citing Angkor. The 'Cambodian Arts' in the Age of Restoration* (Diss., Columbia University, 2001)

5. Prompted by the decision to include Cambodia in the 1st Fukuoka Art Triennale in Japan, American art historian Ingrid Muan (1964–2005) and Cambodian-born art historian Ly Daravuth solicited numerous artists to prepare work based on the Triennale's theme of communication. In December 1998, the artworks were exhibited in the foyer of an internet café in central Phnom Penh and the space was initially called *Situations*. Soon after, the space expanded and became Reyum Institute of Arts and Culture, a non-profit and non-governmental organization devoted to research, education and documentation of Cambodian arts and culture, as well as an important exhibition venue and meeting space for visual artists.

6. See: *Visions of the Future: An Exhibition of Contemporary Cambodian Art* http://www.reyum.org/exhibitions/exhibit13/exhibit_photo_gallery.html#A. Accessed December 11, 2012

Vermittelt über das Medium der Fotografie hat in den letzten Jahren eine neue kritische und radikalere Beschäftigung mit der Stadt eingesetzt. Als nach dem Abzug der UNTAC (der Übergangsverwaltung der Vereinten Nationen in Kambodscha) Anfang der 1990er Jahre die Globalisierung und der Neoliberalismus über die kambodschanische Gesellschaft hereinbrachen, begannen die Künstler/innen, die diesen Veränderungen teils enthusiastisch, teils zurückhaltend gegenüberstanden, mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu experimentieren. Durch die Stadt zu streifen, um Themen oder Materialien zu finden – ein künstlerisches Verfahren, das in sich bereits ortsspezifisch ist –, kennt in der Geschichte der kambodschanischen bildenden Kunst beinahe keinen Vorläufer. Dies liegt vor allem daran, dass für lange Zeit das pädagogische Modell der 1:1-Kopie eingepflegt worden war, das George Groslier, der damalige Direktor der Hochschule der kambodschanischen Künste, in der Kolonialzeit eingeführt hatte.⁸ Eine solche Pädagogik, die vorrangig auf die Lehrer-Schüler-Hierarchie, eine auf das Atelier eingegrenzte Praxis sowie auf das Kopieren von Stilen als primäre Lehrmethode abstellt, hat sich an der Royal University of Fine Arts bis heute erhalten.

Neue Formen einer fotografischen Praxis, zu der teilnehmendes Beobachten, aktive Recherche und Planung gehörten, eröffneten daher Möglichkeiten für alternative konzeptuelle Modelle, indem sie sich mit dem öffentlichen Raum auseinandersetzten. Damit waren üblicherweise Erkundungen der Stadt verbunden, die wiederum, in Anbetracht der in dem Stadtgefüge offen zutage tretenden Themen, auch zu Auseinandersetzungen über

city. As globalization and neoliberalism permeated post-UNTAC (United National Transitional Authority in Cambodia) Cambodian society in the early 1990s, artists began to explore new avenues of expression as a result of their encounters – at times enthusiastic and at times reluctant – with these changes. Acts of wandering through the city to find one's subject matter or materials – inherently a form of site-specific artistic process – has almost no precedent in the history of the Cambodian visual arts. This is in large part due to the inculcation of the grid-copying pedagogical model established by George Groslier, the director of the School of the Cambodian Arts in the colonial period.⁸ Such a pedagogy, which encouraged a teacher/apprentice relationship, studio-confined practice, and the copying of styles as the primary mode of learning, has persisted to the present day at the Royal University of Fine Arts.

Therefore, new forms of photographic practice, which involved immersive looking, active research and planning opened up avenues for alternative conceptual models via engagement with public space. This typically involved exploring the city, and as such, with investigating those subjects openly embedded in the urban fabric, including issues of social injustice, environmental concerns, urban heritage, and historical memory. Many consider the photographers that emerged first from the Visual Arts Open (2005), and later from the 14+1 show at the French Cultural Center (2007) to have changed the landscape of contemporary art in Phnom Penh (figure 5).⁹

9. Die Ausstellung *Visual Arts Open* wurde gemeinsam von dem kambodschanisch-amerikanischen Künstler Sopheap Pich und der kambodschanisch-kanadischen Künstlerin und Anthropologin Linda Saphan kuratiert; die Kuratorin des fotografischen Teils war Erin Gleeson. An acht verschiedenen Orten in der ganzen Stadt präsentierte die Ausstellung Arbeiten von zwanzig Künstler/innen aus verschiedenen Generationen. Der Schwerpunkt der Ausstellung *Visual Arts Open* lag darauf, Verbindungen zwischen den Künstler/innen herzustellen, um eine Gemeinschaft zu schaffen sowie den Begriff der zeitgenössischen Kunst als visuelles Phänomen zu vermitteln. Die Kurator/innen prägten den Khmer-Ausdruck „chakok selapak semai“ als wörtliche Übersetzung des Begriffs „bildende Kunst der Moderne“. Vgl. *Visual Arts Open 9-31/12/2005, a.a.O.* Die Gruppenausstellung 14+1 im französischen Kulturzentrum ging aus einem Fotoworkshop unter

7. See: *Visual Arts Open 9-31/12/2005* (Phnom Penh: Visual Arts Open, 2005), p. 15

8. For a comprehensive study of systems of art education and the development of modern art in twentieth-century Cambodia, see Ingrid Muan, *Citing Angkor: The Cambodian Arts in the Age of Restoration*, (Ph.D. diss., Columbia University, 2001)

9. The *Visual Arts Open* was co-curated by Cambodian-American artist Sopheap Pich and Cambodian-Canadian artist and anthropologist Linda Saphan, with the photography component curated by Erin Gleeson. The city wide exhibition featured twenty artists of different generations who showed their work in eight venues. The emphasis of VAO was to form connections between the artists in order to form a community, and also to introduce the notion of contemporary art as a visual phenomenon. As such, the curators coined the Khmer term

Fragen sozialer Gerechtigkeit, Umweltprobleme, das Kulturerbe der Stadt sowie die geschichtliche Erinnerung führten. Die Fotograf/innen, die zuerst auf der *Visual Arts Open* (2005) sowie später in der Ausstellung 14+1 (2007) im französischen Kulturzentrum in Erscheinung traten, haben nach verbreiteter Meinung die zeitgenössische Kunstlandschaft Phnom Penhs verändert (Abb. 5).⁹ Diese durch die Fotografie veranlasste Wende in der künstlerischen Praxis hin zum Dokumentarischen und Archivarischen war mit einem verstärkten Interesse am städtischen Erbe verbunden, während gleichzeitig die Konflikte um explodierende Immobilienpreise, ein hinfälliges Bodenrecht sowie unzählige Zwangsräumungen eskalierten. Die sich rasant verändernde Stadtlandschaft führte in Verbindung mit der wachsenden gesellschaftlichen Unzufriedenheit zu einer Ausweitung der kambodschanischen „Geografie des Protests“¹⁰ durch die vertriebenen Bewohner. Der Einsatz des Dokumentarischen als antagonistische künstlerische Vermittlungsweise korrespondiert mit Geeta Kapurs Beschreibung einer „Ästhetik der Dritten Welt, in der ‚Künstler‘ gleichzeitigen und rhetorischen Anspruch auf Realismus, Modernität und Avantgarde erheben, insbesondere aber auf die dokumentarische ‚Wahrheit‘ als avantgardistische Strategie des Widerstands und der Erneuerung.“¹¹ Mit dieser Strategie des Widerstands steht auch die Arbeit von Vandy Rattana (geb. 1980) in Verbindung, dessen fotografische Projekte eine von den offiziellen Narrativen ignorierte Wahrheit einzufordern versuchen, um beim Betrachter ein historisches Bewusstsein zu wecken (Abb. 6).

This shift in aesthetic practice towards the documentary and archival, enabled by photographic capture, coincided with an increased interest in urban heritage at a time when conflict surrounding inflated real estate values, shaky land laws, and mass evictions began to escalate. A rapidly transforming cityscape in tandem with the rise of civil strife resulted in dispossessed residents expanding the country's "geography of protest."¹⁰ The activation of the documentary mode as antagonistic artistic mediation corresponds with Geeta Kapur's description of a "third world aesthetic whereby 'artists' lay simultaneous and rhetorical claim on realism, modernity, and the avant-garde, and, more specifically, on documentary 'truth' as an avant-garde strategy of resistance and renewal."¹¹ Corresponding to this strategy of resistance is the work of Vandy Rattana (b. 1980), whose photographic projects attempt to claim a kind of truth elided by state narratives, and in so doing, to instigate a historical consciousness in the viewer (figure 6).

Vandy Rattana is part of a generation of artists born after the Khmer Rouge period who have sought to produce socially embedded work that bears relevance for the documentary project at large – that is, within the archival climate of what Muan termed the *Age of Restoration* – while maintaining a distance from the kind of development discourse that has pervaded many organization-driven cultural projects within the last ten years.¹² Some of these practices could be loosely incorporated within the debates surrounding socially-engaged art projects and relational aesthetics, in

der Leitung von Stephane Janin hervor, der von September 2006 bis Juni 2007 in Janins Popil Photo Gallery stattfand. Sechs Teilnehmer dieses Workshops gründeten später das erste Künstlerkollektiv Kambodschas, *Stiev Selapak* (Kunstrebellen).

10. Vgl. Simon Springer, *Cambodia's Neoliberal Order: Violence, Authoritarianism, and the Contestation of Public Space* (London: Routledge, 2010)

11. Geeta Kapur, *A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary*, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, hg. v. Terry Smith, Okwui Enwezor und Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), S. 41, 43

12. Vgl. Muan, *Citing Angkor*, a.a.O.

"chakok selapak semai" in order to literally translate "visual art of the modern period." See *Visual Arts Open 9-31/12/2005*. The French Cultural Center's 14+1 group exhibition was the outcome of a photography workshop led by Stephane Janin, held from September 2006 to June 2007 at his gallery, Popil Photo Gallery. It was from this workshop that six of the participants would later form the country's first Cambodian artist collective, the *Stiev Selapak* (Art Rebels).

10. See Simon Springer, *Cambodia's Neoliberal Order: Violence, Authoritarianism, and the Contestation of Public Space* (London: Routledge, 2010)

11. Geeta Kapur, *A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary*, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, eds. Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), pp. 41, 43

Vandy Rattana gehört einer Generation von Künstler/innen an, die nach der Ära der Roten Khmer geboren wurden und denen es darauf ankam, in einen gesellschaftlichen Kontext eingebettete Arbeiten zu schaffen, die für das dokumentarische Projekt im Allgemeinen – also im archivalischen Klima des von Muan so genannten „Zeitalters der Restauration“ – eine Bedeutung haben und dabei zugleich Distanz gegenüber der Art von Entwicklungsdiskurs wahren, wie er sich in den letzten zehn Jahren durch viele von Organisationen betriebene kulturelle Projekte zieht.¹² Einige dieser Praktiken könnten lose in die um sozial engagierte Kunstprojekte und relationale Ästhetik kreisenden Debatten eingefügt werden, die dem Prozess größeren Wert zusprechen als dem künstlerischen Produkt. Der wachsende Anklang, den die relationale Ästhetik in der Kunstwelt gefunden hat, lässt sich auf die 1990er Jahre datieren und, mit einer Formulierung von Claire Bishop, als soziale Wende in der zeitgenössischen Kunst fassen.¹³ Diese Praktiken waren – und sind weiterhin – insbesondere im Format der Biennale beliebt, und auch in Südostasien zeigt sich die Vorliebe für derartige Arbeiten in den Biennalen der Region sowie in dem Renommee und der Anziehungskraft von Kollektiven und Projekten wie etwa der im indonesischen Jakarta beheimateten Künstlerinitiative *Ruangrupa* sowie der von Künstlern/innen betriebenen *Land Foundation* in Chiangmai, Thailand. Durch ihre wenn auch unbeabsichtigte Beteiligung an diesem umfassenderen Trend in den 2000er Jahren konnten einige junge kambodschanische Künstler/innen schnell die Aufmerksamkeit der globalen Kunstszene für sich gewinnen.

which process is evaluated over the artistic product. The growing popularity of relational aesthetics in the art world can be dated to the 1990s, falling under the rubric of a social turn in contemporary art, per Claire Bishop.¹³ Such practices were and continue to be particularly favored within the biennial format, and evidence of a predilection for such work in the Southeast Asian art world can be witnessed in the region's own biennials and in the prestige and appeal of collectives and projects such as the Jakarta-based Indonesian artists' initiative *Ruangrupa* and the artist-run *The Land Foundation* in Chiangmai, Thailand. By participating in this larger trend in the 2000s, albeit unintentionally, various young Cambodian artists have quickly garnered international attention in the global art scene.

One such example is the work of *Sa Sa Art Projects*, an experimental art space founded by the *Stiev Selapak* collective in the ghettoized apartment structure in Phnom Penh locally known as *The White Building*. Some of the projects sited at *The White Building* have centered around the community, with its transience a condition specific to the location itself, demonstrating a growing concern with the audience. This attention to the population as site is indicative of a "fundamental rethinking of how an art work is to (or should) engage with its 'public'," a turn, which Miwon Kwon describes as a "crucial shift in which the 'site' is displaced by notions of an 'audience,' a particular social 'issue,' and most commonly, a 'community'."¹⁴ *The Sounding Room* (figure 7), a collaborative sound installation project facilitated by Lyno Vuth (b. 1982) and UK-based sound artist



13—Vgl. Claire Bishop, *The Social Turn. Collaboration and its Discontents*, in: *Artforum* (Februar 2006), S. 178 – 183



14—Miwon Kwon, *One Place After Another. Sitespecific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), S. 109



12—See Muan, *Citing Angkor*

13—See Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, *Artforum* (Feb. 2006), 178 – 183

14—Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002), p. 109

Als ein Beispiel hierfür sei die Arbeit von *Sa Sa Art Projects* genannt, einem experimentellen Kunstraum, den das Kollektiv *Stiev Selapak* in der get-to-artigen Wohnanlage von Phnom Penh, die hier nur unter dem Namen *Weißes Gebäude* bekannt ist, gegründet hat. Einige der Projekte im *Weißes Gebäude*, deren temporäre Eigenart sich aus dem Ort selbst ergab, konzentrierten sich auf die Gemeinschaft und veranschaulichten damit eine stärkere Beschäftigung mit dem Publikum. Dieses Interesse für die Bevölkerung als Ort ist kennzeichnend für ein „fundamentales Umdenken in Bezug darauf, wie ein Kunstwerk sich auf sein ‚Publikum‘ einlässt (oder einlassen sollte)“; Miwon Kwon zufolge bedeutet dies eine „grundlegende Wende, wonach an die Stelle des ‚Ortes‘ Vorstellungen eines ‚Publikums‘, eines bestimmten sozialen ‚Problems‘ sowie, im häufigsten Fall, einer ‚Gemeinschaft‘ treten“.¹⁴ Das Soundinstallationsprojekt *Der klingende Raum / The Sounding Room* (Abb. 7), das Lino Vuth (geb. 1982) gemeinsam mit dem britischen Sound-

David Gunn, aimed to invigorate creative exchange with *The White Building's* residents via experimental acoustic fabrications and performances that reference traditional Khmer instruments. The *Human Nature* portrait series by Khvay Samnang (b. 1982) (figure 8) endowed *The White Building's* tenants with agency and anonymity as they chose to wear masks crafted by the artist.

Beyond these community-oriented projects, several Cambodian artists have carried out place-specific, rather than site-specific, performances and installations staged around the now sand-filled Boeung Kak lake. The lake has been a particular source of controversy and unrest as its resident communities were gradually and forcibly removed once the lake was slated for large-scale development by a private company. Indicative of the recent rise in dispossessions following increased commercial and industrial interests in the city, there have been almost daily reportings in the media about mass expressions of anger over land-grabbing and evictions, followed by increasingly violent suppressions of these protests. With its central location in Phnom Penh, various artists were affected by the razing of properties around the lake and a few have chosen to comment upon the theme of loss in relation



Abb. 4 | Figure 4
Kong Vollak, *Menschengestalt / Humanbuild*, 2011, SA SA BASSAC
Left: Künstler | left: artist
Mitte: Installationsansicht | Middle: installation view

Rechts: Kong Vollak mit artX-projects, *Phnom Penh (neu) zeichnen*, 2012, Videoprojektion einer Zeichen-Performance und Fotografien, im Rahmen des Festivals *Our City* | Right: Kong Vollak with artX-projects, *(Re)Drawing Phnom Penh*, 2012, video projection of live drawing and photographs, part of *Our City* festival

Von Links nach Rechts | From left to right:

Abb. 5 | Figure 5
Plakat zur Ausstellung 14+1 | 14+1 exhibition poster, 2007, Französisches Kulturzentrum, Phnom Penh | French Cultural Center, Phnom Penh



Abb. 6 | Figure 6
Vandy Rattana, aus der Serie *Feuer des Jahres / Fire of the Year* series, 2008, Digital C-Print, 60 x 90 cm

Abb. 7 | Figure 7
Lino Vuth and David Gunn, *Der klingende Raum / The Sounding Room*, 2011

künstler David Gunn realisierte, zielte mit seinen experimentellen Klangkonstruktionen und Performances, die sich auf traditionelle Khmer-Instrumente bezogen, auf einen kritischen Austausch mit den Bewohnern des *Weißes Gebäudes*. Khvay Samnangs (geb. 1982) Porträtreihe *Die Natur des Menschen / Human Nature* (Abb. 8) verlieh den Mietern des *Weißes Gebäudes* Handlungsfähigkeit und Anonymität, indem sie vom Künstler/innen angefertigte Masken für sich auswählen konnten.

Neben diesen gemeinschaftsbezogenen Projekten haben einige kambodschanische Künstler/innen lagespezifische (statt ortsspezifische) Performances und Installationen rund um den heute mit Sand aufgeschütteten Boeung-Kak-See produziert. An diesem See entzündeten sich besonders heftige Kontroversen und Proteste, da die Anwohner nach und nach gewaltsam vertrieben wurden, nachdem ein Unternehmen dort ein umfangreiches Bauprojekt plante. Ein Hinweis auf die zuletzt immer häufigeren Vertreibungen im Zuge des wachsenden kommerziellen und industriellen Interesses an der Stadt sind die beinahe täglichen Medienberichte über wütende Massendemonstrationen gegen die Zwangsräumungen und die Privatisierung von Grund und Boden, die zunehmend gewaltsam unterdrückt werden. Auch eine Reihe von Künstler/innen waren durch den Kahlschlag rund um den im Zentrum Phnom Penhs gelegenen See betroffen und einige von ihnen beschäftigten sich daraufhin mit dem Thema des Verlusts von Heimat und Gemeinschaft. In *Hut Tep So Da Chan* verwandelte Tith Kanitha (geb. 1987) ihr traditionelles – am Ufer des Sees gelegenes – Holzhaus in eine



to home and community. In *Hut Tep So Da Chan*, Tith Kanitha (b. 1987) transformed her traditional wooden house - located on the fringe of the lake - into a large-scale installation through the accumulation and display of objects provided by her neighbors, who worked with her in recreating a communal domestic space (figure 9). For his *Untitled* series, Khvay Samnang carefully staged a series of documented performances in Boeung Kak and other lakes, symbolically reenacting the pouring of sand into the lake (figure 10).

Urbanism as a social phenomenon can be perceived as encompassing the various attachments to place, engagements with communities, con-

Von Links nach Rechts |
From left to right:

Abb. 8 | Figure 8
Khvay Samnang, *Die Natur des Menschen* | *Human Nature*, 2011, Digital C-Print

Abb. 9 | Figure 9
Tith Kanitha, *Hut Tep So Da Chan*, 2011

Abb. 10 | Figure 10
Khvay Samnang, *Ohne Titel* | *Untitled*, 2011, Digital C-Print, 80 x 110 cm

¹⁵ Vgl. Henri Lefebvre, *Die Revolution der Städte* (München: List, 1972)

großformatige Installation, indem sie gemeinsam mit ihren Nachbarn einen gemeinschaftlichen häuslichen Raum erschuf und von den Nachbarn bereitgestellte Objekte sammelte und dort ausstellte (Abb. 9). Für seine Reihe *Ohne Titel* / *Untitled* inszenierte Khvay Samnang eine Reihe dokumentierter Performances am Boeung-Kak-See sowie an anderen Seen, bei denen er das Aufschütten von Sand in den See symbolisch wiederaufführte (Abb. 10).

Man könnte sagen, dass die Urbanisierung als gesellschaftliches Phänomen die mannigfaltigen Bindungen an den Ort, die Auseinandersetzungen mit den Gemeinschaften, die Konflikte um Vertreibungen sowie Fragen der durch bebaute Räume repräsentierten Erinnerung umfasst. Die Urbanisierung ist ein Prozess globalen Ausmaßes, das Henri Lefebvre zufolge so lange unvollendet bleibt, bis restlos alles urbanisiert worden ist – doch genau dies ist im Begriff zu geschehen, und eben wegen ihres Potenzials ist es so wichtig, sie zu begreifen.¹⁵ Die Stadt repräsentiert somit ein Bild und eine Ideologie, stets in und doch außer Reichweite. Historisch gesehen waren Künstler/innen immer in der Lage, sich mit dem Urbanismus im Sinne eines kreativen Projekts und als Mittel des kritischen Ausdrucks zu befassen. Auch in Phnom Penh, Kambodschas größtem urbanen Zentrum, ist dies der Fall, da eine neue Generation von Künstler/innen Wege findet, um sich diesen Fragen in einer, wie viele von ihnen hoffen, wachsenden Kultur des Ausdrucks zu stellen.



licts over displacement, and concerns with memory represented through built spaces. The process of urbanization is a project of global scope that, according to Henri Lefebvre, remains incomplete until all has been urbanized, yet this is in the making and its potential is what makes it so necessary to apprehend.¹⁵ The city thus represents an image and an ideology, always within and yet out of reach. As such, artists historically have always been positioned to tackle urbanism as a creative project and vehicle for critical expression. This is no less the case in Phnom Penh, Cambodia's major urban center, as a new generation of artists finds ways to confront these issues in what many of them hope is a growing culture of expression.

¹⁵ See Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (University of Minnesota Press, 2003)

Darstellende Körper: Eine Geschichte der Performancekunst in Kambodscha

Performing Bodies: A History of Live Art Practices in Cambodia

– Nora Taylor

In einem der ersten Versuche, Südostasien als eine weitgehend einheitliche Region und Kultur zu verstehen, behauptete der Historiker Anthony Reid, dass die Bewohner dieses Landstrichs einen angeborenen Hang zu Darbietungen (*performances*) hätten, da sie „von der Natur begünstigt waren, um dem ständigen Kampf um die Existenz entgehen zu können. Womöglich stand ihnen mehr Zeit als den meisten anderen Völkern jener Epoche für das zur Verfügung, was heute als Freizeit charakterisiert werden würde.“¹ Im gleichen Sinne hatte der bedeutende Anthropologe Clifford Geertz zuvor behauptet, dass die balinesische Naturbegabung für Darbietungen zur Schaffung eines „Theaterstaates“ geführt habe.² Sowohl Reid als auch Geertz beschrieben Darbietungen, seien es Tanz, Theater, Musik oder Bootrennen, als integrale Bestandteile der frühen südostasiatischen Gesellschaft und als notwendige Formen der Sozialisierung und der sozialen Interaktion.

In one of the first attempts to understand Southeast Asia as a somewhat unified region and culture, the historian Anthony Reid claimed that Southeast Asians had an innate predilection for performance since they “had natural advantages in escaping from the constant struggle for subsistence. They may have had more time to devote to what would today be classified as leisure than most other peoples of that era.”¹ Along that vein, the prominent anthropologist Clifford Geertz, had even earlier claimed that the Balinese natural talent for performance led to the construction of a “theater state.”² Both Reid and Geertz described how performances, whether dance, drama, music or boat racing, were integral components of early Southeast Asian society and necessary forms of socialization and social interaction. Would either author have jumped to such conclusions had they witnessed contemporary performance art works in present day Southeast Asia? Had they seen, for example, the Cambodian artist Tith Kanitha (b.1987) stand in a gallery full of sand and pour buckets of water over her head repeatedly for 30 minutes, would they have concluded that Southeast Asian performance art is about having too much “leisure” time? Perhaps. Performance art is not always taken seriously as an art form. But, their observations and interpretations of artistic expression as both inherent to the culture and fundamental social preoccupations could pertain to modern times, but when applied to the present they also run the risk of classifying Southeast Asian artists as “natural born dancers” and thus permanently locking them in the category of the “native” or the “traditional.”

¹ Anthony Reid, *Southeast Asia in the Age of Commerce: 1450-1680, Volume One: The Lands below the Winds*, New Haven: Yale University Press, 1988, p. 173

² Clifford Geertz, *Negara: The Theatre State in 19th century Bali*, Princeton: Princeton University Press, 1980

¹ Anthony Reid, *Southeast Asia in the Age of Commerce: 1450-1680, Volume One: The Lands below the Winds*, New Haven: Yale University Press, 1988, p. 173

² Clifford Geertz, *Negara: The Theatre State in 19th century Bali*, Princeton: Princeton University Press, 1980